



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Wirpsza Stanisława Barańczaka

Author: Dariusz Pawelec

Citation style: Pawelec Dariusz. (2014). Wirpsza Stanisława Barańczaka. W: P. Śliwiński (red.), "Poeta i duch wolności : szkice o twórczości Stanisława Barańczaka" (S. 111-121). Poznań : Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury

© Korzystanie z tego materiału jest możliwe zgodnie z właściwymi przepisami o dozwolonym użytku lub o innych wyjątkach przewidzianych w przepisach prawa, a korzystanie w szerszym zakresie wymaga uzyskania zgody uprawnionego.



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

DARIUSZ PAWELEC

WIRPSZA STANISŁAWA BARAŃCZAKA

Do terminowania u Witolda Wirpsy autor *Jednym tchem* przyznawał się w miarę często i dość chętnie. W rozmowie opublikowanej po raz pierwszy w roku 1991 wprost uznawał ten patronat w zakresie „umiejętności wyjścia poza kategorie czystego liryzmu”, odnajdywanej „u Wirpsy z jego elastycznością w traktowaniu gatunków i form”¹. Stanisław Barańczak wymienił ponadto Wirpszę w „mieszanym towarzystwie”, m.in. Józefa Czechowicza, Czesława Miłosza, Cypriana Norwida, Rainera Marii Rilkego, Osipa Mandelsztama czy Dylana Thomasa, działających na niego „jak narkotyki”, przede wszystkim za sprawą odbywającej się w ich utworach „walki Jakuba poezji z Aniołem rzeczywistości”, która nadawała wierszom tych poetów „ruch, napięcie, niepokój – ruch myśli, napięcie moralnych powinności i niepokój poznawczy, ale także ich formalne równoważniki: ruch obrazów i perspektyw, napięcie między zdaniem a wersem czy między podmiotem a słuchaczem, niepokój zderzających się ze sobą sensów, skoków intonacji, zmiennych tonów głosu...”². Co ciekawe, tak wprost wypowiedzianego tropu lektury dokonań Barańczaka nie podjął żaden ze sporego już grona monografistów poety, z niżej podpisanym włącznie. Wątku nawiązań do dzieł takich jak np. *Komentarze do fotografii* czy opisu innych relacji intertekstualnych łączących poetyki autorskie Wirpsy i Barańczaka nie odnajdziemy także w licznych rozproszonych próbach historycznoliterackich. Jako oczywiste kwituje się jedynie we wspomnianych opracowaniach odwoływanie się przez nowofalowców do „lingwistycznego” dorobku poprzedników: Wirpsy, Mirona Białoszewskiego, Tymoteusza Karpowicza i Edwarda Balcerzana, niejako w ślad za wskazaniem na tychże przez samego Barańczaka w *Nieufnych i zadufanych*. Wyjątkiem jest na tym tle późna refleksja Edwarda Balcerzana z roku 2008, komentującego fakt dedykowania mu jednego z tekstów w *Korekcie twarzy*: „Pierwszy wiersz Barańczaka, który przeczytałem w zachwyceniu – pisze Balcerzan – i dałem temu wyraz we wprowadzeniu do wieczoru *Prób*, nosił tytuł *Skłócone, pierzchające*. Później, gdy ukazał się debiutancki tomik *Korekta twarzy*, autor wydrukował w nim ten wiersz z dedykacją *Edwardowi Balcerzanowi*. Tego się nie spodziewałem. Rewanż za uznanie?”³. Jak dodaje badacz: „Ja bym takiego wiersza, w takiej «dykcji», nie napisał. Jeżeli odzywają się tu echa cudze,

¹ S. Barańczak, *Zaufać nieufności. Ośiem rozmów o sensie poezji*, red. K. Biedrzycki, Kraków 1993, s. 26.

² *Ibidem*, s. 27.

³ E. Balcerzan, O „wczesnym” Barańczaku autobiograficznie, „Topos” 2008, nr 1-2, s. 11.

to są to echa składni poetyckiej Wirpszy⁴. Na echa te, powtórzmy, ani krytycy, ani badacze szczególnej uwagi dotąd nie zwracali, być może uznając je za nazbyt oczywiste. I oczywiste one, rzecz jasna, były, szczególnie na tle krytycznoliterackich deklaracji Stanisława Barańczaka, aczkolwiek wyłącznie w planie ogólnym, pozostając całkowicie nieujawnione w zbliżeniu.

Pierwszym natomiast zaświadczonym podejściem Barańczaka do lektury Wirpszy była ogłoszona w roku 1967 na łamach „Nurtu” recenzja tomu *Przesady*. Fascynacja językiem poetyckim autora daje tu o sobie znać w odkrywaniu reguł jego organizacji, zdefiniowanych następująco: „Relacja, napięcie, ruch, to istota całej poezji Wirpszy, jej charakterystycznej ironii i autoironii, przede wszystkim zaś sławnej «gry znaczeń»”⁵. Spostrzeżenia te rozwinął Barańczak już jako autor *Nieufnych i zadufanych* w roku 1971 w rozdziale książki zatytułowanym *Witold Wirpsza albo Ironia*. Punktem wyjścia do szczegółowych analiz uczynił w nim autor „znaczenie relacji” jako fundamentu świata poetyckiego Wirpszy, swoisty prymat w tymże struktury nad substancją świata: „W swojej pasji kreowania strukturalnych modeli rzeczywistości – czytamy w *Nieufnych i zadufanych* – literatura owa staje się niemalże sama generatorem relacji, powołuje do życia coraz to nowe przejawy określonego typu stosunków zachodzących między rzeczami, słowami, ludźmi, mnoży je i konstruuje w większe układy”⁶.

W tym samym roku 1971 wziął Barańczak na recenzencki warsztat powieść Wirpszy *Wagary*, koncentrując się na motywie językowego śledztwa-gry i pytając o bezinteresowność tej gry, wyznaczonej przez opozycję „wagaryczności” i „policyjności”, czy też, mówiąc inaczej i bardziej ezopowo, antynomię „rygoru i anarchii jako biegunowych form istnienia społeczeństwa”⁷. W efekcie krytycznej lektury powieść, „z pozoru tak bardzo zabawowa” i „odległa od moralistyki”, okazała się, niczym *Podróż Guliwera*, „satyrycznym obrazem współczesnej cywilizacji”⁸. Jako recenzent dokonań Wirpszy Barańczak powrócił raz jeszcze w roku 1985 na łamach paryskiej „Kultury”, omawiając tom *Liturgia*. Wcześniej, w roku 1979, także w „Kulturze”, opublikował esej okolicznościowy *Na 60-lecie Witolda Wirpszy*, w którym trudno nie zwrócić uwagi na następujące oświadczenie: „Mam do tej twórczości szczególny, osobisty stosunek. Kiedy kilkanaście lat temu, jako nieopierzony student polonistyki zaczynałem próbować sił w poezji i krytyce, książki Wirpszy należały do tych wzorców, jakie miały na mnie podówczas największy wpływ. Trochę z tym było inaczej niż u moich rówieśników.

⁴ *Ibidem*, s. 12.

⁵ S. Barańczak, „*Pisane w karnawale*”, „Nurt” 1967, nr 6, s. 44.

⁶ S. Barańczak, *Nieufni i zadufani. Romantyzm i klasycyzm w młodej poezji lat sześćdziesiątych*, Wrocław 1971, s. 83.

⁷ S. Barańczak, *Oczy Lizawieży Prokofiewny*, „Odra” 1971, nr 6, s. 36-37.

⁸ *Ibidem*, s. 36.

Adamowi Zagajewskiemu patronował wtedy bardzo wyraźnie Różewicz, Ewie Lipskiej – Szymborska, Ryszard Krynicki studiował pisma Peipera, u niektórych innych, np. u Jacka Bierezina, widać w tym okresie silny wpływ Herberta. Czytywałem i ja, oczywiście, tych i innych starszych poetów, wielu z nich ceniłem, niektórych podziwiałem, paru wielbiłem – ale akurat Wirpsza miał na mnie wpływ zupełnie szczególny, taki, który przenika w tkankę stylu, w rytm wiersza, w dobór słownictwa. Coś z tego pozostało chyba i do dzisiaj”⁹.

Nie ma rzecz jasna powodów, aby w takie wyznanie nie uwierzyć. Powstaje tylko pytanie, co konkretnie w owym stylu, rytmie i słownictwie zadeklarowaną wspólnotę wierszowo poświadcza i gdzie w dokonaniach Wirpszy znajdują się źródła tej wspólnoty, a wreszcie, jaki charakter mają odwołania do ujawnianego pozawierszowo poetyckiego wzorca?

Wybory krytyczne i translatorskie Barańczaka pozostają w nieprzypadkowym związku z jego twórczością oryginalną. Jako recenzent tomu *Przesądy*, który ukazał się w roku 1966, notował w zakończeniu swojej oceny, co następuje: „Nie ulega dla mnie wątpliwości, że *Przesądy* są najbardziej interesującym tomem autora *Małego gatunku*, *Don Juana*, *Komentarzy do fotografii* i *Drugiego oporu*”¹⁰. I choć w rozdziale z *Nieufnnych i zadufanych* Barańczak przytaczał fragmenty z wszystkich wymienionych książek poetyckich, wypada uznać, że jego zarzalenie się „tkanką stylu” Wirpszy rozpoczęło się od przyswojenia *Przesądów* właśnie. Szczególnie widoczne jest ono w pierwszych trzech zbiorach Barańczaka, tj. w *Korekcie twarzy*, *Jednym tchem* i *Dzienniku porannym*.

Obok sięgnięcia do arsenału chwytów charakterystycznych także dla innych lingwistów, takich jak modyfikacje frazeologizmów, paronomazje, konceptyzm oparty na paradoksie i oksymoronie, wykorzystanie przerzutni w funkcji „zawiedzonego oczekiwania” itp., znalazł Barańczak u Wirpszy także inne, bardziej swoiste dla tego twórcy rozwiązania artystyczne, jak np. regularne stosowanie wtrąceń parentetycznych w funkcji komentującej i konkretyzującej. Znamionym podobieństwem w zakresie wyobraźni poetyckiej okaże się natomiast skłonność obydwu poetów do rozmaitych metaforycznych materializacji tego, co tekstowe czy, szerzej, znakowe: słowa, litery, głoski i in. Najczęściej bodaj tendencja ta realizuje się w dwu obszarach: somatyzacji znaków lingwistycznych, polegającej np. na dwukierunkowej fuzji dyskursu i ciała, kształtowanej na zasadzie analogii (np. ciało wiersza vs. tekst człowieka u Barańczaka), jak również w obszarze ekwiwalencji systemu znakowego ze znakami przemocy, z bronią, z narzędziami zadawania bólu (np. Barańczakowe „słowa, które ołów

⁹ S. Barańczak, *Na 60-lecie Witolda Wirpszy*, „Kultura” 1979, nr 1, s. 103.

¹⁰ S. Barańczak, „*Pisane w karnawale*”..., *op. cit.*, s. 44.

wpisał w ciało”¹¹). W katalogu kłujących narzędzi artykulacji Wirpszy z *Przesądów* („z głosek narzędzia, noże”, „kolce”, „ostre lancety z litery jot”, „sztylety”) dojrzeć można źródło obrazu poetyckiego z Barańczakowego *Pisma z Korekty twarzy*, w którym litery w druku jawią się jako „ciasne obroże z kolcami” (obraz ten powraca w *Kołysance*, gdzie litery to „kolczaste obroże”), a także analogii szabel i „raniących krtaiń nawiasów” z *Jednym tchem* albo porównania „ostrego” języka i „giętkich bagnetów” z wiersza *Twarzą w trawę*. U Wirpszy „zapisany znak” może być raną *Pisma miłosnego*, w *Kołysance* Barańczaka litery na kartce są „jak rana rannego słońca, wzbierająca ropą”. Człowiekowi z wierszy autora *Przesądów* grozi unicestwienie w procesie tekstowej metamorfozy („przez porołatą porcelanę własnego rękopisu spłyniesz w koryta rzek i wyparujesz”). Proces tekstualizacji bohatera Barańczakowego *Pisma* wyrażony został za pomocą podobnego obrazu: „dostrzeżesz zakola rzek schnących na papierze”. Podobnie bezpośredni charakter relacji intertekstualnej dostrzec możemy pomiędzy wierszem *Opory* z cyklu *Próby pisma* Wirpszy a Barańczaka *Artykulacją z Korekty twarzy*. „Opór jest w stylu pisma” – czytamy u Wirpszy, co Barańczak rozwija następująco: „Każde następne słowo budzi wstyd, łamie się na kataraktach języka, zębów, warg. Drżący napór głosek żłobi odporne koryto”. Z kolei w portretowaniu obrazu siebie jako innego w prozie poetyckiej pt. *Drugi Barańczaka* („zwlęć skórę, odjąć ruchy, nawet cień odrząbać od siebie niezamierzonego”) odnajdziemy motyw z *Granic* Wirpszy:

[...] –: Jeśli
Zedrą z ciebie skórę, wyprawia i
Na wyprawianym wyrysują
Granice krain? –: To nie
Będą moje granice.

„Granica skóry” z tego wiersza powróci zresztą w sparodiowanym pytaniu ankietowym o „krewnych za granicą skóry” w *Wypełnić czytelnym pismem z Dziennika porannego*. Wirpsza wykazuje na przestrzeni tomu szczególną predylekcję do wykorzystywania słowa „szalbierstwo” poza jego ściśle prawniczym kontekstem, co prawdopodobnie tłumaczy obecność nietypowego „szalbierza” w *Kwiecie ciętym* Barańczaka. Inspirujące dla tego poety były zapewne również tak sugestywne obrazy z *Przesądów* jak np. te zawarte w utworze *Błoto*: „W mrokach marszu / Depce się po krwi zabitego”. Przypomina się tu m.in. tytułowy wiersz z tomu *Ja wiem, że to niesłuszne*, którego podmiot obserwuje na ekranie telewizora czoł-

¹¹ Wszystkie cytaty z wierszy S. Barańczaka wg edycji: *Wybór wierszy i przekładów*, Warszawa 1997. Cytaty z utworów W. Wirpszy na podstawie: *idem*, *Przesądy*, Mikołów 2011; *idem*, *Faeton*, Mikołów 2006; *idem*, *Faeton II*, Mikołów 2007.

gające się poza linią okopów „przetrażone wybuchem ciało”, wyznając: „płynęły jego łzy po umazanej błotem czy krwią twarzy”. Podobnie inspirującą rolę odegrał, jak się wydaje, utwór *Wielka szyba*, w którym Wirpsza w tekście głównym i w przypisach zawarł intrygujący obraz pozaczasowego „dziania się” zakłętego w sprasowanym szkłe. Był to obraz szyby:

Którą rozłtłukują spiętrzone brontozaury i
Pterodaktylę, termity i skorupiaki, konie
I delfiny, i która, rozłtłukiwana w ustawicznej
Gromadności brzęczy nieustannie przez pokolenia
Rozłamów, nie tracąc swej przejrzystości
I całkowitości. I której dotknąć nie jestem
W stanie: rękami i nogami, nigdy.

Nie trzeba zapewne specjalnego słuchu, aby odnaleźć ten motyw w następujących strofach z *Szyby* Barańczaka, w obrębie której zgniatane są „uparcie”:

barwy, czasy, przestrzenie,
zwierzęta, ptaki, ryby,
pod ogromnym ciśnieniem
aż do grubości szyby.

Ten świat skondensowany,
gdy spojrzeć na szkła krawędź,
zielonością jaskrawą
lśni jak toń oceanu:

i tylko stąd wiadomo,
że wewnątrz coś się dzieje,
że wewnątrz szyby toną
zmiażdżone epopeje,
[...]

Drugim, obok *Przesądów*, najważniejszym dla Barańczaka źródłem nawiązań oraz inspiracji odnalezionych w twórczości Wirpszy wydaje się poemat *Faeton*, którego oczywiście poeta nie mógł znać wówczas z druku, jako że pełna edycja tego dzieła miała miejsce dopiero w latach 2006-2007. A jednak wspólna lektura poematu Wirpszy oraz wierszy Barańczaka z *Jednym tchem* i *Dziennika porannego* każe myśleć o wzajemnym odniesieniu ich utworów jako o dalece nieprzypadkowym efekcie zastosowania strategii intertekstualnej. I tak np. seria takich Barańczakowych metafor jak: „kostne kraty klatki piersiowej”, „bagaż strzaskanych kości”, „ciemność z twojej krwi i kości”, kopie czcionkami „odbite od kości”, „złamać szyfr kości”, „kostne szwy czaszki”, przywodzi na myśl szczególną rolę powiązań międzysłownych, w jakie

w *Faetonie* z niezwykle częstotliwością wchodzi słowo kość i pochodne od niego wyrazy, także na prawach zabiegów instrumentacyjnych. W lekturze jednego tylko fragmentu cyklu Wirpszy pt. *Agregaty* odnajdziemy z kolei wersy, których rozkwitanie możemy prześledzić w co najmniej trzech wierszach Barańczaka. *Pajęczyna* podejmuje np. jeden z podstawowych motywów wspomnianego fragmentu poematu Wirpszy, realizujący się w obrazach „geometryzacji pajęczy” splecionych z wizją pożaru. Słowem-kluczem owej wizji jest rzecz jasna „ogień” („ogień wieczny”, który „popada w zwadę z królestwem niebieskim”), odżywający w wierszu *Ogień z Dziennika porannego*, w którym, podobnie do *Faetona*, podejmuje autor „prometejską” kwestię nieposłuszeństwa wobec Boga. Wreszcie, kiedy czytamy w poemacie Wirpszy zapisy następujące:

Niepokój pism i ich wzajemna
Wrogość są nadto trwale i nie da
Się ich w ich wrogości pogodzić
Inaczej, jak tylko przez całopalenia.
Jedno pismo podpala drugie i wtedy
Zgodą ich jest popiół. Pajęczyna pożaru
Jest najskuteczniejsza poprzez popiół pism. [...]

słyszemy rzecz jasna echo tych zapisów utrwalone w wierszu *Papier i popiół, dwa sprzeczne zeznania*. Nie są to chyba tylko bezpodstawne przesłyszenia interpretatora, bo pomijając cytowane już deklaracje Barańczaka o uznawanym przez siebie patronacie Wirpszy, mamy szczęśliwie i dowód bardziej niż powierzchownej, jak można się domyślać, lektury *Faetona* przez początkującego poetę. W listach do Edwarda Balcerzana z roku 1969 Witold Wirpsza upomina się konsekwentnie o zwrot maszynopisu swojego poematu, a w końcu pisze tak: „Co u licha z tym Barańczakiem? Czy on się tego *Faetona* uczy, broń boże, na pamięć? Tekst jest mi rzeczywiście potrzebny. Zgubiłem gdzieś jego adres – czy mógłbyś mi go przesłać – a ja go sam pogonię”¹². Efektów owej „pogoni” autora za własnym maszynopisem nie znamy, natomiast efekty domniemyanych mnemotechnicznych wysiłków ówczesnego czytelnika *Faetona* i młodego poety w jednej osobie okazały się zaskakująco wręcz skuteczne. Raz jeszcze mogliśmy się przekonać o tym, jak wiele literatura zawdzięcza samej sobie, w czym zresztą przejawia się jej prawdziwa wolność. Na tym tle możemy dzisiaj także inaczej nieco spojrzeć na motywację związane z publikacją przez Barańczaka *Widokówki z tego świata* w roku 1988, zwłaszcza jeśli będziemy pamiętać o jego gruntownej, zaświadczonej w recenzji z roku 1986, lekturze tomu Witolda Wirpszy pt. *Liturgia*.

¹² Listy Witolda Wirpszy do Edwarda Balcerzana, „Arkadia. Pismo Katastroficzne” 2008, nr 23/24, s. 127.